

FACULTE DE MEDECINE DE PARIS

ANNÉE 1934

THESE

N° 76

POUR LE

DOCTORAT EN MEDECINE

(DIPLOME D'ÉTAT)

PAR

Eugène SAMUEL

Né le 14 Août 1907, à Déj (Roumanie)

L'Hérédité
des qualités artistiques
chez les Peintres
Sculpteurs et Graveurs

Président de Thèse : M. le Professeur LAIGNEL-LAVASTINE

PARIS

LIBRAIRIE LIPSCHUTZ

4, Place de l'Odéon

1934

ANNÉE 1934

N°

THESE
POUR LE
DOCTORAT EN MEDECINE
(DIPLOME D'ÉTAT)

PAR
Eugène SAMUEL

Né le 14 Août 1907, à Déj (Roumanie)

L'Hérédité
des qualités artistiques
chez les Peintres
Sculpteurs et Graveurs

Président de Thèse : M. le Professeur LAIGNEL-LAVASTINE

PARIS
LIBRAIRIE LIPSCHUTZ
4, Place de l'Odéon

1934

I. — PROFESSEURS

Le Doyen..... G. ROUSSY

MM.

Anatomie	ROUVIÈRE.
Anatomie médico-chirurgicale et chirurgie expérimentale	PROUST.
Physiologie	BINET.
Physique médicale.....	STROHL.
Chimie médicale.....	DESGREZ.
Bactériologie	DEBRÉ.
Parasitologie et histoire naturelle médicale	BRUMPT.
Pathologie et thérapeutique générales....	BAUDOUIN.
Pathologie médicale.....	CLERC.
Pathologie chirurgicale.....	MARION.
Anatomie pathologique.....	ROUSSY.
Histologie	CHAMPY.
Pharmacologie et matière médicale.....	TIFFENEAU.
Thérapeutique	LÉPER.
Hygiène et Médecine préventive.....	TANON.
Médecine légale.....	BALTHAZARD.
Histoire de la médecine et de la chirurgie.	LAIGNEL-LAVASTINE.
Pathologie expérimentale et comparée....	FISSINGER.
Hydrologie thérapeutique et climatologie..	MAURICE VILLARET.
Clinique médicale.....	CARNOT.
	BEZANÇON.
	ACHARD.
	MARCEL LABBÉ.
	LEREBoullet.
	NOBÉCOURT.
Hygiène et clinique de la première enfance	H. CLAUDE.
Clinique des maladies des enfants.....	
Clinique des maladies mentales et des maladies de l'encéphale.....	
Clinique des maladies cutanées et syphilitiques	GOUGEROT.
Clinique des maladies du système nerveux	GUILLAIN.
Clinique des maladies infectieuses.....	LEMIERRE.
	LENORMANT.
	CUNEO.
Clinique chirurgicale.....	GREGOIRE.
	GOSSET.
Clinique ophtalmologique.....	TERRIEN.
Clinique urologique.....	LEGUEU.
	COUVELAIRE.
Clinique d'accouchements.....	BRINDEAU.
	JEANNIN.
	J.-L. FAURE.
Clinique gynécologie.....	OMBRÉDANNE.
Clinique chirurgicale infantile et orthopédie	RATHERY.
Clinique thérapeutique médicale.....	LEMAITRE.
Clinique oto-rhino-laryngologique.....	PIERRE DUVAL.
Clinique thérapeutique chirurgicale.....	SERGENT.
Clinique propédeutique.....	LÉON BERNARD.
Clinique de la Tuberculose.....	MATHIEU.
Clinique chirurgicale orthopédique de l'adulte	HOVELACQUE.
	MAUCLAIRE.
Professeur sans chaire.....	MULON.
	VERNE.



II. — AGREGÉS EN EXERCICE

MM.

Neurologie et Psychiatrie.....	ALAJOUANINE.
Pathologie médicale.....	AUBERTIN.
Pathologie médicale.....	BÉNARD HENRI.
Pathologie chirurgicale.....	BROCO.
Pathologie médicale.....	BRULE.
Pharmacologie	BUSQUET.
Pathologie chirurgicale.....	CADENAT.
Pathologie médicale.....	CATHALA.
Pathologie médicale.....	CHABROL.
Physiologie	CHAILLEY-BERT.
Pathologie médicale.....	CHEVALLIER.
Physique	DOGNON.
Pathologie médicale.....	DONZELOT.
Obstétrique	ECALLE.
Urologie	FEY.
Bactériologie	GASTINEL.
Pathologie chirurgicale.....	GATELLIER.
Pathologie chirurgicale.....	GIROUD.
Histologie	DE GAUDART D'ALLAINES
Oto-rhino-laryngologie	HALPHEN.
Pathologie médicale.....	HARVIER.
Pharmacologie	HAZARD.
Anatomie pathologique.....	HUGUENIN.
Pathologie médicale.....	HUTINEL.
Hygiène	JOANNON.
Chimie biologique.....	LABBÉ HENRI.
Pathologie médicale.....	LAROCHE Guy.
Pathologie chirurgicale.....	LEVEUF.
Neuro-psychiatrie	LEVY-VALENSI.
Pathologie médicale.....	LIAN.
Pathologie chirurgicale.....	MONDOR.
Pathologie médicale.....	MOREAU.
Pathologie chirurgicale.....	MOULONGUET.
Pathologie chirurgicale.....	MOURE.
Histologie	MULON.
Anatomie pathologique.....	OBERLING.
Anatomie	OLIVIER.
Médecine légale.....	PIÉDELIEVRE.
Obstétrique	PORTES.
Pathologie médicale.....	QUÉNU.
Physiologie	RICHET Fils.
Chimie biologique.....	SANNIÉ.
Dermatologie et syphiligraphie.....	SÉZARY.
Pathologie chirurgicale.....	VALLERY-RADOT.
	(Pasteur).
Ophtalmologie	VELTER.
Obstétrique	VIGNES.
Obstétrique	VAUDESCAL.

III. — AGRÉGÉS RAPPELÉS A L'EXERCICE

POUR LE SERVICE DES EXAMENS

MM.

Obstétrique	LEQUEUX.
Anatomie pathologique.....	LEROUX.
Parasitologie	NEVEU-LEMAIRE.
Histologie	REITERER.
Physique	ZIMMERN.

IV. — AGRÉGÉS CHARGÉS DE COURS DE CLINIQUE

A TITRE PERMANENT

(ANNEXE)

MM.

Clinique médicale.....	ABRAMI.
Clinique médicale.....	CHIRAY.
Clinique médicale.....	DUVOIR.
Clinique médicale.....	BASSET.
Clinique chirurgicale.....	CHEVASSU.
Clinique chirurgicale.....	HEITZ-BOYER.
Clinique chirurgicale.....	MOCQUOT.
Clinique chirurgicale.....	N...
Clinique chirurgicale.....	SCHWARTZ.
Clinique obstétricale.....	LE LORIER.
Clinique obstétricale	LEVY-SOLAL.
Clinique obstétricale	METZGER.
Clinique obstétricale.....	GUENIOT.

V. — CHARGÉS DE COURS

N.M.

Chargé du cours de chirurgie orthopédique chez l'adulte pour les accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes adultes.....	MAUCLAIRE, profes- seur sans chaire.
Stomatologie	FREY.
Education physique.....	CHAILLEY-BERT.
Radiologie clinique.....	LEDOUX-LEBARD.
Puériculture	WEILL-HALLÉ.

Par délibération en date du 9 décembre 1798, l'Ecole a arrêté que les opinions émises dans les dissertations qui lui seront présentées doivent être considérées comme propres à leurs auteurs et qu'elle n'entend leur donner aucune approbation ni improbation.

A MA FEMME, A MON FILS

A MON PERE

A MA MERE

A MES FRERES

A MES SŒURS

A MES AMIS

A mon Président de Thèse,

Monsieur le Professeur LAIGNEL-LAVASTINE

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE LA MÉDECINE

ET DE LA CHIRURGIE

MÉDECIN DE L'HOPITAL DE LA Pitié

En marque de profonde reconnaissance.

Aux Docteurs A. FEKETE et I. SIMON

MES EXCELLENTS AMIS

En témoignage d'une amitié iné-
branlable.

A mes Maîtres dans les Hôpitaux de Paris
(1927-1933)

Professeur CLAUDE ;

Professeur CLERC ;

Professeur LEGUEU ;

Professeur LEJARS (*in memoriam*) ;

Professeur LEMAITRE ;

Professeur Léon BERNARD ;

Professeur TERRIEN ;

Professeur WIDAL (*in memoriam*) ;

Docteur BABONNEIX ;

Docteur DEVRAIGNE ;

Docteur Y. HALLÉ ;

Docteur WIART.

INTRODUCTION

Le problème de l'hérédité psychologique que nous nous proposons d'étudier n'est pas nouveau. Sous une forme, certes moins développée, nous la retrouvons chez les poètes et philosophes de l'antiquité. En effet, la transmission de l'âme, de la vie était le mystère qu'ils cherchaient à expliquer. C'était le dogme de la métempsychose, né dans l'Inde, passé en Egypte, puis importé dans la Grèce par Pythagore, repris et développé ensuite par Socrate, et son disciple Platon. Pour eux, le nombre des âmes est invariable. Elles ne sont ni créées ni détruites. L'homme reçoit à sa naissance une âme ayant appartenu à un autre corps et à sa mort, cette âme passe dans le corps d'un nouvel individu. Puis apparaissent les conceptions de chaque religion. Jehova, puis Boudha, puis Confucius, puis Jésus, enfin les Pères de l'Eglise qui condamnent la théorie de la transmigration des âmes. Jérôme admet que Dieu crée, pour chaque corps, une âme nouvelle. Tertullien pense que l'âme de l'enfant est engendrée par celle des parents, idée condamnée par l'Eglise catholique. Le Christianisme enseigne l'éternité de l'âme, le corps seul étant périssable. C'est ainsi que

se sont succédés des systèmes philosophiques et religieux, le désir de tout savoir a amené les hommes à chercher, à critiquer, à analyser. C'est ainsi que naquit la science.

Elle est parvenue lentement à pénétrer le système des phénomènes de la vie.

Le problème gagne un peu plus de corps et de précision chez Eupédocle, Hippocrate et chez Arétée, qui affirment l'hérédité des tares pendant la vie intra-utérine. Asaph-le-Juif (vii^e siècle) est encore plus audacieux, car il prétend que le caractère se transmet pendant la fécondation, par l'union du sperme paternel et maternel (I. Simon) (1).

Bien que très importantes, les idées d'Asaph sur l'hérédité ne sont mentionnées par aucun auteur du Moyen-Age, ni plus tard. D'ailleurs, le problème n'a été repris que vers le xviii^e siècle. Quatrefages formule sa conception sur la fixité de l'espèce. Buffon tend, au contraire, vers l'idée transformiste qui, sous la plume de Lamarck, reçut sa confirmation définitive. Darwin, beaucoup plus catégorique que ses prédécesseurs inspiré de leurs idées, établit les bases de sa conception sur la sélection sexuelle et de la descendance de l'homme. Après les travaux de Darwin, paraissent ceux de Weissmann. Mais la théorie la plus connue sur l'hérédité est sans conteste celle de Mendel, appelé

(1) I. SIMON : *Asaph Ha-Iehoudi, médecin et astrologue du Moyen-Age*, avec une étude sur la médecine dans la Bible et le Talmud. Th. Doct. Méd. Paris, Librairie Lipschutz, 1933.

Frère Grégor, qui était professeur au Couvent des Augustins de Brünn.

Loi de Mendel. — Pour lui l'hérédité peut se décomposer en une série de caractères unités. Les caractères unités contrastants présents chez les parents ne se mélangent pas chez les descendants. L'un d'eux est dominant et parvient à son expression complète, tandis que l'autre est récessif et échappe temporairement à la vue. Chaque cellule sexuelle est pure par rapport à un caractère unité quelconque, même si elle provient d'un parent impur ou hybride (disjonction). De Vries Correns et Thermak, en 1900, ont fait connaître leurs résultats sur l'hérédité. Beaucoup de biologistes acceptent les lois énoncées par Mendel et les appliquent à l'homme.

Guyenot, dans son article intitulé « Mendélisme et Hérédité chez l'Homme », résume ainsi la loi de Mendel : Considérons deux pois : l'un de race jaune, l'autre de race verte. Croisons-les, et nous obtiendrons des hybrides jaunes. Mendel en conclut que le jaune est un caractère dominant, le vert est récessif.

Croisons ces hybrides jaunes, de première génération, nous obtiendrons des pois jaunes et des pois verts. Ces verts ne donneront jamais que des verts ; quant aux jaunes, ils sont de deux sortes, les uns ne donneront que des jaunes (purs), les autres donneront à une seconde génération des jaunes et des verts (jaunes hybrides).

La cellule sexuelle des pois verts contient le déterminant V, tandis que celle du pois jaune, contient le

déterminant J. L'hybride contient J et V, mais seul J est représenté extérieurement parce qu'il est dominant.

Dans le cas de deux parents, dont l'un est nègre pur et l'autre blanc pur, le mendélisme voudrait que les enfants présentassent la couleur dominante des parents, c'est-à-dire fussent tous blancs ou tous noirs, et pourtant ils sont mulâtres. Mais si nous étudions la loi de Mendel, chez l'homme, nous constatons souvent des exceptions. Ainsi, par exemple, la couleur bleue des yeux est un caractère essentiellement dominant. Or, on a signalé les cas de parents ayant tous deux les yeux bleus et donnant naissance à des enfants à yeux bruns. Nous pourrions multiplier les exemples. Cependant, en hérédité morbide, les lois mendéliennes s'appliquent mieux.

Père sain + mère malade = enfants d'apparence sains. Si les enfants épousent, à leur tour, des conjoints sains, ils auront des descendants d'apparence saine et des enfants sains purs, mais si le conjoint est seulement d'apparence saine, il y aura parmi les enfants, un malade pur.

Au point de vue intellectuel, Mendel admet que l'intelligence moyenne est le caractère dominant, alors qu'une intelligence très forte, aussi bien qu'une intelligence faible, sont des caractères excessifs. C'est en somme, exprimée sous une autre forme, l'idée de Galton. La tendance au retour à la moyenne.

Pour Guyenot, la théorie de Mendel est inadmissible chez l'homme. Suivant les cas, les descendants

ressemblent au point de vue considéré, soit au père, soit à la mère, sans mélange (hérédité discontinue).

Loi de Galton. — (Dans *Hereditary Génius*, 1869, et *Naturel inharitance*, 1889), appelée encore celle de la régression filiale. Pour Galton, le caractère saillant ne se transmet jamais intégral, mais atténué, qu'il soit génie ou qu'il soit tare. Il y a toujours tendance au retour à la moyenne. Les deux parents déterminent la moitié du caractère chez les descendants, les quatre grands parents un seizième chacun, etc...

L'HEREDITE PSYCHOLOGIQUE

Depuis l'excellent ouvrage de Th. Ribot, sur l'hérédité psychologique, de nombreux auteurs se sont attardés à cette question. La transmission de l'intelligence n'est possible sans supposer son origine organique. Ainsi, le talent de musicien sera transmis psychiquement sous forme d'imagination, du plaisir des sons et sous forme organique, par une oreille juste. Le talent de peintre sera transmis par l'amour et le sens des couleurs au point de vue psychique, par la dextérité manuelle au point de vue physique.

L'activité cérébrale sera influencée par le bon ou mauvais fonctionnement de tous les organes. Signalons avant tout l'action des sécrétions internes sur l'état psychique. Carnot et Bouffle, ont constaté un renforcement du tempérament chez les hyperorchidés, caractérisé par une volonté ferme de l'ardeur et de l'audace dans les entreprises. Par contre, les insuffisants testiculaires présentent un tempérament lymphatique. Les greffes testiculaires, méthode de Voronoff, n'ont-elles pas amélioré avec l'état sexuel, aussi l'état mental et intellectuel des opérés? Kraepelin a constaté l'insuffisance des cellules interstitielles chez les déments précoces, alors que Mott mit

en évidence la diminution marquée de la spermatogénèse (cités par I. Simon) (1).

La glande thyroïde joue également un très grand rôle dans l'étiologie de certains états psychiques normaux ou morbides.

Signalons, enfin, le retentissement des maladies du foie sur l'état mental. Hippocrate et plus tard Aretée, Celse, et même Assaph, déclarent que lorsque l'atrabile se répand dans le cerveau, la tristesse envahira notre âme.

L'idée d'Hippocrate, bien que peu précise, ne manque pas d'intérêt. En effet, Gilbert et Lereboullet ont signalé la mélancolie dans l'ictère acholurique. Laignel-Lavastine et Claude insistent sur l'insuffisance hépatique, comme cause de la mélancolie. Nous avons insisté sur ces faits, pour démontrer que l'hérédité du talent ne se fait pas par transmission psychique, mais bien plus par l'hérédité de plusieurs états organiques sains ou morbides. Un organe malade ne peut fonctionner que mal et ses effets psychiques seront morbides.

De qui héritera l'enfant? La maladie constitue un facteur dominant, donc facilement transmissible. Les qualités paternelles et maternelles, ainsi que les défauts s'additionnent, c'est donc du total que l'enfant héritera. Cependant, dans des cas exceptionnels, il peut se produire une véritable multiplication des qua-

(1) SIMON : *Les conceptions générales de l'hérédité psychologique* dans la Revue du Groupe d'Etudes psychologiques de la Sorbonne, 1931.

lités ou des défauts du père et de la mère que nous comparons, avec I. Simon, à une véritable *sensibilisation psychique*, et nous rangeons, dans cette catégorie, d'une part, les virtuoses et les génies, d'autre part, les psychopathes par mariages consanguins (article cité sur l'Hérédité, page 92).

L'EDUCATION ET LE TALENT

Helvétius (xviii^e siècle) disait qu'il est facile d'apprendre la danse à un ours, mais on ne fera jamais un homme de génie par l'éducation. Son affirmation est catégorique. « On naît génie, on ne le devient pas. » En rangeant dans cette catégorie les grands artistes, Vezoux dit « on naît artiste, on ne le devient pas. » (1).

Nous croyons cependant qu'il y a des distinctions à faire entre art et art. En effet, en musique la précocité est la règle. Meyerbeer et Mozart jouaient excellentement au piano à l'âge de 5 ans; le violoniste Ichoudi Menouhin à 9 ans, alors que leur éducation ne pouvait guère être suffisante.

En peinture, la précocité est l'exception. En effet, Raphaël avait 14 ans, et Michel Ange et Léonardo de Vinci avaient 20 ans quand ils produisirent leurs chefs-d'œuvre.

Leur génie ne pouvait pas s'extérioriser avant de

(1) Louis VEZOUX : *L'Hérédité Musicale*. Th. Doct. en Méd. Paris, 1926.

longues années d'éducation. Giotto qui garda un troupeau de chèvres lorsqu'il se mit à dessiner, ces qualités apparurent donc précocement mais ce n'est que 15 ans plus tard qu'il fut connu, après avoir reçu une éducation.

Chez les poètes l'éducation est également indispensable, la précocité étant exceptionnelle ; ainsi Tasso écrivait ses vers à 10 ans, De Vega à 12 ans, Goethe avait à peine 10 ans lorsqu'il écrivit un conte en sept langues (Lombroso) (1). Sans multiplier les exemples, nous pouvons conclure qu'en musique, la précocité est la règle, l'éducation n'ayant souvent pas le temps d'intervenir pour former le virtuose ; en peinture et en sculpture, la précocité est plus rare, et sans l'éducation, ne suffira pas pour former l'artiste.

Le génie est rarement transmis aux descendants, ainsi Rembrandt essayait toutes les méthodes d'éducation pour faire de son fils un peintre ; il n'y parvint jamais. Le fils de Pétrarque était réfractaire à la littérature. Le fils de W. Scott n'a jamais voulu lire une ligne écrite par son père.

Les hommes de génie ont rarement procréé, d'autres comme Kant, Spinoza, Schopenhauer, Beethoven, Descartes, Leibnitz, Aug. Comte, etc... ne se sont jamais mariés. Bref, si l'enfant n'a pas de talent, l'éducation ne pourra jamais en donner. Il pourra, à la rigueur, être bon musicien, bon peintre, mais ne sera jamais *grand artiste*, en prenant ce terme au superlatif.

(1) LOMBROSO (Césaire) : *L'homme de génie* (trad. franç.).

L'AFFECTIVITE ESTHETIQUE

A côté de l'éducation, nous devons insister sur le rôle du système nerveux dans la naissance des qualités artistiques. En effet, c'est une sensibilité esthétique qui caractérise les grands artistes et les poètes. Léonardo écoutait toujours de la musique avant de prendre la palette. Sa dextérité manuelle était réputée; en effet, il se servait de n'importe quelle main avec la même facilité. Malibran eut une attaque convulsive lorsqu'il entendit, pour la première fois, la *Symphonie en Si Mineur* de Beethoven; Alfieri ne voulait pas manger le jour où son cheval n'avait pas henni. L'amour de Fornarina inspira non seulement la palette de Raphaël, mais aussi sa harpe. En effet, peu de monde connaît les sonnets qu'il a écrits. Le peintre Francia mourut de jouissance en contemplant un tableau de Raphaël. La Fontaine pensait à lui-même en écrivant ces lignes : « Un souffle, une ombre, un rien leur donne la fièvre. » Schopenhauer, le fondateur du pessimisme scientifique, refusa de payer ses dettes à quiconque aura écrit son nom avec deux p. Nous reviendrons plus loin sur l'importance du climat, du milieu, des grandes villes dans la formation des grands artistes.

En résumé, le problème de l'hérédité est connu depuis Platon, Aristote, Empédocle, et Asaph. Vers le xvi^e siècle, Montaigne disait dans ses *Essais* : « Quel monstre est-ce que ceste semence de quoi nous som-

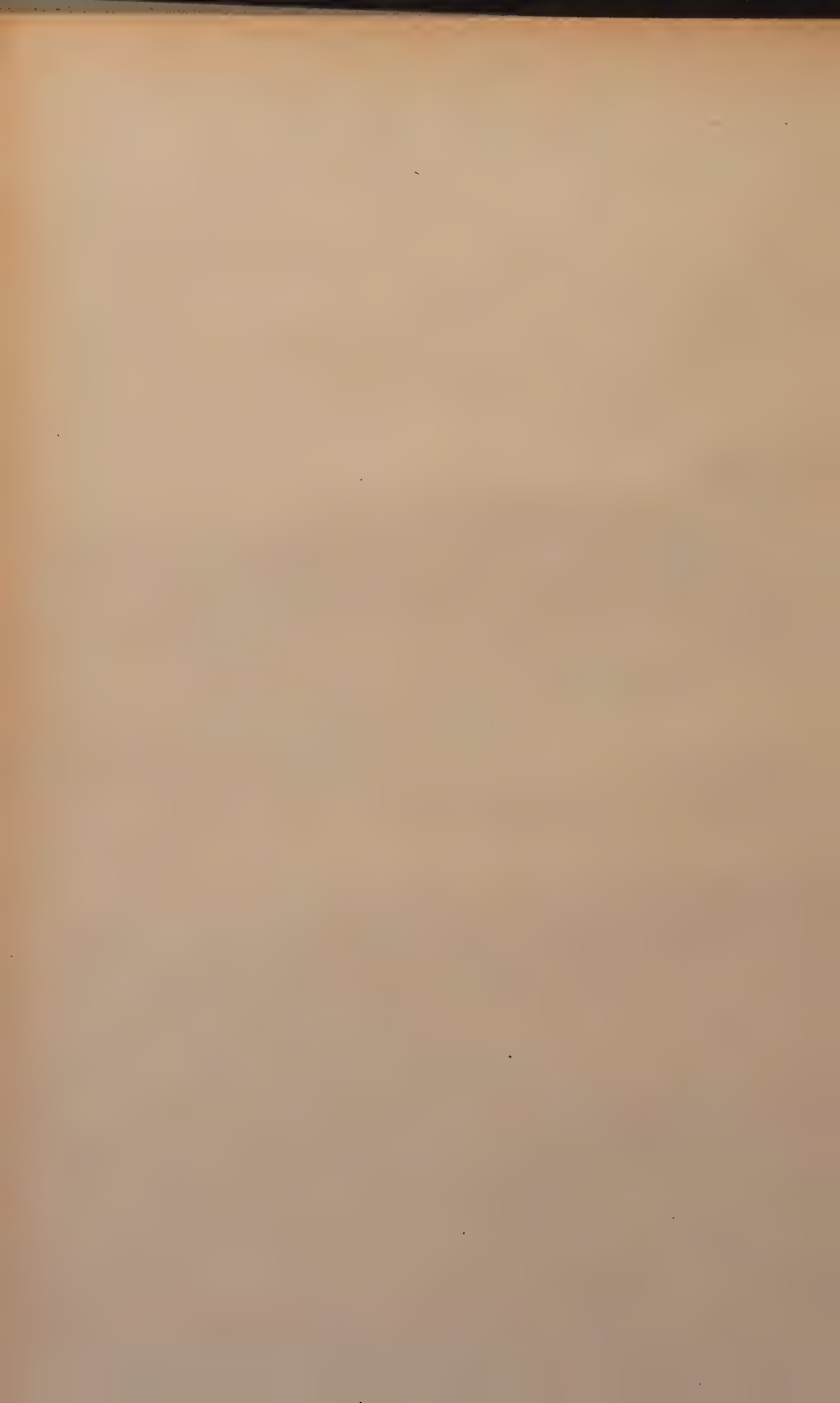
mes produits porte en soy les impressions non de la forme corporelle seulement mais des pensements et des inclinations de nos pères. »

Enfin, l'étude scientifique du problème commence par Buffon et Lamarck et sera mise au point définitivement par Mendel pour l'hérédité organique et par Th. Ribot pour l'hérédité psychologique.

L'hérédité des qualités et des défauts organiques et psychiques est la règle.

Tout en étant importante, l'hérédité doit exiger la collaboration de l'éducation pour faire éclore et surtout pour développer le talent.

Le talent est inné. Il sera développé par l'éducation et élevé au rang de génialité par les influences psychiques, par le *tempérament* d'ordre littéraire ou artistique.



GENERALITES

A l'appui de notre thèse, il n'entre pas dans nos intentions de faire une étude, ni même de dresser une nomenclature de tous les Peintres, de tous les Sculpteurs et Graveurs : ceci ne serait pas de notre compétence et dépasserait les limites de nos possibilités et de notre cadre. Nous nous proposons seulement de faire un choix dans tous ces domaines, de quelques artistes dont l'étude des œuvres, aussi bien que la biographie, est susceptible de nous éclairer. Malheureusement, les notices biographiques sur les artistes, et surtout aux époques anciennes, ne sont jamais complètes et, en particulier, renferment très peu de données sur l'hérédité pathologique ou psychologique ayant pu influencer la carrière de l'homme et pour cette raison, il nous sera impossible de donner de nombreuses précisions scientifiques au cours de notre étude. Nous serons obligés de dégager nos conclusions de l'étude même de l'œuvre, du milieu et des données générales que nous aurons recueillies sur le tempérament de l'artiste. Ceci, je crois, n'enlèvera rien à nos conclusions et aura seulement pour résultat de priver notre exposé du caractère scientifique que

nous aurions voulu lui donner. Explorant et glanant dans le domaine de l'art, où tant de merveilles s'offrent à notre admiration, il nous sera difficile de nous départir d'un style plutôt personnel que nous aurons peut-être tendance à pousser jusqu'au lyrisme, aux moments où le sujet nous captive entièrement.

Nous étudierons successivement la peinture, la sculpture et la gravure, mais avant d'aborder séparément chacun des trois chapitres, nous voulons, sans nous y étendre, émettre encore quelques considérations générales, lesquelles pourront s'appliquer à ces trois catégories d'artistes. Voulant appuyer cette idée que les dons artistiques ne sont héréditaires qu'en tant que facteurs physiques et psychiques isolés, nous pourrions nous baser sur la biographie des grands artistes, dans tous les pays et à toutes les époques. Ici, nous n'aurions même pas possibilité de faire un choix, tant la liste serait longue; citons, au hasard, dans la peinture, les noms de Leonardo, de Michel Ange, de Velasquez, de Delacroix, de Watteau, de Corot, etc... dans la sculpture, toujours ce même Michel Ange, au génie universel, les noms de Carpeaux et plus près de nous, celui de Rodin, etc... et chez les graveurs : Dürer, Rembrandt, Callot, Abraham Bosse, etc... Mais cet argument ne laisserait pas que d'être fragile, aussi, ne nous servira-t-il de base que dans une très faible mesure.

Plusieurs objections se présentent, en effet, aussitôt; d'abord, ces grands hommes qui ont illustré un nom, ont des antécédents à peu près inconnus de nous,

et nous ne pouvons pas, à priori, affirmer qu'ils n'ont pas hérité de leurs dons exceptionnels. Et surtout, il y a le fait qu'ils n'ont pas toujours procréé, ce qui nous laissera toujours ignorer ce qu'auraient pu donner leurs descendants s'ils en avaient eu, ou bien si les noms de leurs descendants ne sont pas parvenus jusqu'à nous, c'est bien parce qu'ils n'ont rien fait pour mériter de passer à la postérité. Citons, comme exemple à ce sujet, CHARDIN (peintre français, 1699-1779), qui fut l'une des figures les plus marquantes de la peinture française au XVIII^e siècle. La plupart de ses tableaux figurent au Musée du Louvre : *L'Enfant au Toton*, le *Jeune Violoniste*, la *Pourvoyeuse*, le *Château de cartes*, et de son vivant, déjà, Chardin connut tous les honneurs et l'admiration dûs à son mérite. Rien de plus naturel que de voir son fils devenir son élève, dès le plus jeune âge. Mais en dépit de cette éducation, l'enfant ne faisait aucun progrès, et n'en fit pas davantage chez les autres maîtres auxquels Chardin le confia. Il fallut donc bien convenir que l'enfant n'avait pas de dispositions, aussi nous fût-il toujours inconnu. Voici ce que nous en dit M. Roujon (1) : « Désespérant d'atteindre jamais la perfection de l'art de son père, il n'avança guère sous Natoire qui était alors directeur de l'Ecole de Rome, et ne produisit jamais ni un tableau, ni une copie dignes d'être envoyés à Paris. » Voilà qui le situe bien loin de son père, dont le même auteur résume tout le talent dans ces quelques mots :

(1) H. ROUJON : *Chardin*. Collection des peintres illustres, 1914.

l'Œuvre de Chardin était si bien exécutée, produisait une telle illusion, que le toucher seul pouvait la détruire. » Pour reprendre notre idée que nous avons illustrée de cet exemple, qu'il nous serait aisé de multiplier, disons tout de suite que nous n'avons pas voulu affirmer qu'il n'existe pas en peinture et sculpture, comme en musique, des lignées d'artistes, de ces familles qui ont fourni plusieurs membres à la postérité. C'est, au contraire, pour en venir à cette dernière catégorie d'artistes, que nous avons rapidement éliminé la première dans cette introduction. Nous n'y reviendrons qu'incidemment, voulant surtout baser notre thèse sur les cas très nombreux également d'artistes, dont le nom s'est fait connaître dans une même famille, 2, 3 ou même 4 fois. Ceci qui semblerait, à priori, contredire notre thèse, nous fournira le principal argument pour l'étayer, car nous aurons soin de tenir compte de toutes les influences qui ont pu favoriser la formation de ces artistes, influences tellement nombreuses et prépondérantes, qu'elles suffisent à écarter ou à rendre bien falote, la part d'hérédité qui entre dans l'éclosion de ces talents.

Disons tout de suite que, en dépit de la facilité avec laquelle nous avons pu recueillir ces exemples choisis dans des pays différents et à des époques différentes, une statistique nous prouverait bien vite qu'ils restent l'exception. Mais cette exception existant, nous nous devons de l'étudier particulièrement.

LA PEINTURE

Sans remonter jusqu'à l'antiquité grecque et latine, si nous nous reportons à l'époque la plus fertile en belles œuvres, nous voulons dire la Renaissance, et que nous la replaçons dans le pays qui fut son berceau, l'Italie, nous y trouvons des noms qui ont illustré des familles entières de peintres, parmi lesquels nous prendrons quelques exemples.

C'est ainsi que précédant de peu la Renaissance et la préparant en quelque sorte, nous voyons en Italie se former de nombreux foyers d'Art, de nombreuses écoles, d'où sortiront tant d'artistes qui ont tous quelque droit à notre admiration et dont beaucoup n'ont jamais été surpassés en talent au cours des siècles. Prenons l'école pisane qui fut une des plus florissantes à cette époque. Nous y rattachons le nom illustre d'ORCAGNA (XII^e ou XIII^e siècle), dont les fresques réalistes décorent le Campo Santo de Pise. Citons, entre autres le *Jugement Dernier* et le *Triomphe de la Mort* qui, malgré quelques maladresses de style bien excusables dans un art encore primitif, révèlent, toutefois, un don d'observation et une puissance d'expression qui ont classé son auteur au rang des Maîtres.

Son frère, NARDO, également peintre réaliste, semble surtout avoir collaboré aux œuvres du premier, et les quelques fresques qu'on lui attribue avec plus ou moins de certitude, ne sont pas de la même veine que celles du précédent.

Sans quitter la Toscane qui fut vraiment le centre d'éclosion de tous les Arts, citons encore FRA FILIPPO LIPPI (XIII^e et XIV^e siècles), de l'ordre des Dominicains : celui-ci retiré au couvent de San Marco, à Florence, peignit avec amour des scènes religieuses, en particulier les Annonciations et Visitations, où la Vierge, particulièrement soignée par l'artiste, nous apparaît toujours « pleine de grâce », d'une grâce un peu mièvre, au charme enfantin et subtil, légèrement teinte de sensualité et de paganisme. Ce Fra Filippo transmet bien ses pinceaux à son fils FILIPPINO et tenta de lui insuffler son talent, mais nous ne retrouvons pas dans les œuvres du dernier, le talent personnel du père, sa légèreté de touche, ses attitudes penchées et douces. Ceci nous laisse à croire que le père ne transmet guère ses dons à son fils par voie biologique, car sinon, celui-ci aurait eu sur lui l'avantage de l'éducation exercée dès l'enfance et son œuvre, au lieu d'être en régression, aurait dû marquer une progression. Or, nous trouvons dans son *Apparition de la Vierge à Saint-Bernard*, dans les *Actes des Apôtres* un mouvement, une verve, qui n'excluent pas le style, mais sont loin d'approcher du recueillement mystique qu'on rencontre dans les œuvres du premier. Sans méconnaître les dons véritables de Filippino, dons culti-

vés dès l'enfance, exaltés dans un milieu et à une époque où l'art prenait déjà une place prépondérante, nous dirons néanmoins que « son art vise à la décoration plus qu'à l'extériorisation d'une pensée personnelle ou débordante » (1). Et, cette phrase pourrait caractériser nombre d'artistes dont nous pourrions cueillir les noms dans cette immense floraison que furent en Italie, comme partout et plus que partout, les XIII^e XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, c'est-à-dire la fin du Moyen-Age et l'aube de la Renaissance.

INFLUENCES

1) *Curiosité, esprit critique, découvertes.*

Période de bouleversement dans tous les domaines, où l'esprit avide de connaissances et de découvertes entre en effervescence, où l'humanisme, par l'étude des textes anciens, grecs et latins, enrichit tous les esprits et élargit de plus en plus la culture, révélant des domaines inexplorés, où la recherche se donne libre cours. Sous l'influence de cet esprit nouveau, fait de curiosités scientifiques, de libre critique et d'amour de l'antiquité, les arts, aux sources d'inspiration multipliées, vont connaître un essor magnifique.

E. Müntz (1) nous en parle en ces termes : « En ces

(1) E. MUNTZ : *Florence et la Toscane*, 1914.

(1) E. MUNTZ, voir page 6.

âges fortunés, l'exubérance de la vie était si grande, que la pratique d'un seul art suffisait rarement au même artiste; ils rêvaient tous d'exceller dans plusieurs à la fois. » Et ceci, l'histoire de l'art nous le confirme, en nous léguaient de nombreux noms d'artistes qui produisirent dans tous les domaines. Si nous allons jusqu'à Vinci et Michel Ange qui figurent l'apogée de cette Renaissance, nous savons combien ils ont excellé à la fois dans la peinture, la sculpture, l'architecture et même en ce qui concerne Vinci, dans la musique et la poésie. Avant d'arriver à ces grands Maîtres, nous pouvons aussi citer GIOTTO, le peintre naïf et mystique qui illustra la vie de saint François d'Assises dans de merveilleuses fresques et dont le talent d'architecte n'en force pas moins notre admiration, si nous considérons le Campanile qui, à Florence, porte son nom et qui témoigne d'une connaissance architecturale approfondie.

De ces exemples qui illustrent une époque particulièrement féconde, nous pouvons conclure que ce qui fait l'artiste, ce n'est pas seulement le don que son père lui aurait transmis, mais aussi l'ambiance, l'époque, le milieu, le pays dans lequel il se trouve placé et qui font son éducation. Nous ne nions pas qu'il faut à la base des dons naturels, une certaine inclination à la poésie, une compréhension de la nature, un besoin de l'âme de s'extérioriser, toutes choses qui sont individuelles, et auxquelles doivent s'ajouter, pour le peintre et sculpteur, une habileté manuelle, une aptitude à manier le pinceau ou le ci-

seau, ces dernières qualités pouvant, à notre sens, se transmettre par hérédité. Mais tout cela ne peut faire un artiste et les dons naturels existant encore, faut-il une éducation, un milieu propre à les faire valoir. Et c'est en partant de cette idée que nous accordons une grande importance au facteur « éducation ».

A la suite de quelques exemples pris du XII^e au XV^e siècle en Italie, voyons un peu quels sont les facteurs d'éducation qui ont pu intervenir avec assez de vigueur pour produire une foule d'artistes, dont les œuvres, plus que les noms mêmes, sont passées à la postérité. Nos considérations pourront s'appliquer aussi bien à la sculpture qui nous fournira, à la même époque, un exemple entre autres de lignée célèbre d'artistes, celle de Della Robbia, sculpteurs et céramistes.

Voici donc une époque qui, à travers des siècles, nous a légué quantité innombrable de noms illustres et quantité encore plus grande de chefs-d'œuvre, dont le nom de l'auteur n'a pas toujours été identifié, mais qu'il nous est facile de rattacher à telle ou telle école.

2) Sources d'inspirations nouvelles et nombreuses

Sortant du Moyen-Age, qui n'offrit aux artistes qu'une seule source d'inspiration, la foi, qui nous valut dans tous les pays cette magnifique floraison de cathédrales et de rajeunissement par le gothique de toutes les formules d'art trop longtemps ensevelies

sous les voûtes romanes, passant par une période de transition, faite de recherches fiévreuses et d'avidité intellectuelle, nous arrivons au ^{xiv}^e siècle, ce « quattrocento » illustre, où tous les arts connaissent en Italie leur apogée. La culture affinée, les textes anciens étudiés, commentés, divulgués, président à un retour aux sources d'inspiration multiples, chères à l'antiquité grecque.

3) *L'étude de l'anatomie perfectionne l'art du dessin*

L'Art ne va pas plus sans technique et, en particulier, la peinture et la sculpture, où le culte du corps humain et de la beauté, prend une place prépondérante, doivent tenir compte des proportions, des lignes, en un mot de l'anatomie, dont l'étude s'impose désormais. De nouvelles formules d'art s'ouvrent à tous les talents et dans tous les domaines, et voici bien de quoi multiplier l'ardeur, l'enthousiasme des Artistes qui, tous plus ou moins, veulent sinon innover, du moins contribuer à rénover les méthodes périmées. De là vient cette émulation féconde qui ne se manifeste nulle part plus ardente qu'en Italie.

4) *Milieu riche, cultivé, propre à l'éclosion des Arts.*

5) *Arts protégés et encouragés par les Mécènes*

Ici où la bourgeoisie est enrichie et cultivée, chaque grande famille produit un Mécène prêt à tous les sacrifices pour le bénéfice de l'art. Ce ne furent pas seu-

lement les Médicis avec « Laurent le Magnifique », qui eurent à cœur d'embellir leur Loggia et leur Cité, mais chaque homme riche, chaque marchand opulent ouvrait largement sa bourse, pour permettre aux artistes de faire éclore leurs talents.

6) *Création de concours*

Des concours et des compétitions s'ouvrirent partout, et c'est ainsi qu'à Sienne, Pise, Florence, tous les monuments publics, depuis les cimetières « Campo Santo » jusqu'aux hôpitaux, s'ornaient de fresques, de peintures et de riches céramiques. C'est ainsi que chaque Palais devenait un musée d'art, sans compter les nombreuses galeries, telle la Loggia Dei Lanzi, à Florence, créée spécialement pour abriter le nombre toujours croissant des chefs-d'œuvre.

7) *Création d'écoles nombreuses*

Dans tous les centres se créèrent de nombreuses écoles; chaque artiste dont le renom s'établissait, groupait autour de lui de nombreux élèves (Ecole de Sienne, Ecole de Pise, Ecole de Florence, Ecole de Milan, etc...). Et n'est-il pas naturel que la Famille fournit au Maître le premier noyau de son école? Que ses premiers émules fussent ses descendants auxquels il transmettait ses dons, non seulement par l'intermédiaire bien problématique des chromosomes, mais bien plus par une longue et patiente éducation, laquelle jointe à l'exemple, faisaient éclore, autour du

maître, de jeunes talents, lesquels ne rejoignaient pas toujours, il s'en faut, celui de l'éducateur.

Ainsi se fondaient les foyers d'art de la Renaissance et nombre chefs-d'œuvre émanant d'une collaboration entre plusieurs artistes, n'eurent que la signature d'une école : telle par exemple l'Ecole de Della Robbia qui continua à produire bien après le maître lui-même, des œuvres se rattachant directement à lui, leurs auteurs ne les ayant pas signées et ayant suivi directement les principes émis dans cette école.

8) *Exaltation de l'art même dans les milieux religieux*

Les couvents eux-mêmes deviennent de véritables foyers d'art. C'est ainsi que de nombreux couvents en Italie, sont de véritables Musées et offrent aux visiteurs, non des murs nus, mais des murs richement décorés par de nombreux artistes, les uns humblement anonymes, d'autres qui n'eurent, pour animer leur pinceau, qu'une foi naïve et tendre, mais dont certains se révèlent de grande classe. Ainsi, FRA ANGELICO, humble et mystique, mais dont la foi exalte si généreusement le talent, légua à la postérité quelques fresques, dont l'*Annonciation*, peut être qualifiée de chef-d'œuvre. Ce peintre, humble moine de la Confrérie des frères pécheurs, dominicains du couvent San Marco, à Florence, ignorant de son talent, ne le mit en œuvre que pour obéir aux ordres de la confrérie qui voulait que chaque moine décorât les murs de sa cellule et aussi un fragment du cloître. Nous

dirons que cet homme au mysticisme exalté, touchait à l'essence même de la foi et en tirait le principal de son art.

A cette époque également, l'art du portrait se créa et évolua, car il est bien naturel que tous les mécènes qui prodiguaient sans compter leur fortune, avaient à cœur de se faire immortaliser par le pinceau ou le ciseau d'un grand Maître. Voici qui était fait pour mettre en valeur les artistes qui, à défaut d'imagination et de puissance créatrice, possédaient au moins le don d'observation et de puissance créatrice, possédaient au moins le don d'observation et l'art de reproduire avec expression, une physionomie. Ainsi, succédant à une époque où l'inspiration religieuse seule existait, nous voyons joindre l'ère de la Renaissance où tous les domaines sont ouverts à l'imagination des Artistes.

9) *Influence de la nature du cadre*

L'observation de la nature ne fut pas le moindre de ses domaines et ici, encore, l'Italie par la beauté de ses types, aussi bien adolescents, hommes, femmes, et par la richesse de ses paysages, se devait d'occuper la première place. Nous dirons que la Toscane, en particulier, avec ses paysages si doux, ses collines aux pentes ensoleillées et éclairées, de tout l'éclat des orangers, toute cette nature chère à saint François d'Assise, et à son admirateur Giotto, eut bien sa raison d'être la terre d'élection des Beaux-Arts.

Nous nous rallions d'emblée à l'opinion de Renoir,

parlant de Florence « Mère avec Athènes de toute vérité et de toute beauté », et à cette pensée, nous ajouterons cette autre d'Anatole France qui semble en être l'explication « nulle part, la nature n'est à ce point subtile, élégante et fine. Le Dieu qui fit les collines de Florence était artiste ».

Et dans un tel cadre, comment l'homme ne serait-il pas naturellement enclin à exalter ses facultés artistiques?

10) *Influence du tempérament*

Il semble que dans ce pays, l'homme s'il n'a pas toujours l'adresse nécessaire pour manier le pinceau et extérioriser les sensations de beauté qui s'accumulent en lui, soit naturellement artiste, si nous donnons le nom d'artiste à celui qui a le sentiment du beau. Il n'y a que là qu'on puisse entendre le paysan ou l'homme du peuple s'écrier avec ferveur devant un beau spectacle « o Dio com e' bello ». Cet homme possède donc l'élan, l'enthousiasme propres à faire de lui un artiste et ce don lui fut conféré avant tout par la beauté du cadre qui l'entoure. Qu'il se voit doué des autres qualités propres à consacrer son talent par la peinture ou la sculpture et nous concevons que ce talent ne manquera pas d'éclore.

Nous sommes ici au sein d'un pays où la beauté du ciel compose avec les cyprès et les vallons boisés les plus harmonieux paysages, à une époque où l'exaltation des facultés créatrices est poussée à son comble, sous l'influence des nouvelles sources d'inspiration

ajoutée à celle d'une foi ardente, et sous le signe de l'émulation, soigneusement entretenue par le Mécénat.

Et ce sont toutes ces considérations qui nous font discuter la notion d'hérédité chez les artistes et nous font attribuer une place importante, pour ne pas dire primordiale, pour ce qui est de la formation d'un talent, à l'influence du milieu, de la famille, du pays, du climat, de l'époque, tous facteurs qui font l'éducation de l'artiste, éducation sans laquelle le talent n'aboutit pas. Ici, nous ferons naturellement exception pour les hommes de génie qui, par leur génie même, échappent à l'analyse, dépassant leur époque, défiant toutes les théories. Nous disons tout de suite que les vrais génies s'ils échappent à notre étude, sont rares, et nous ne pouvons baser notre étude sur l'exceptionnel, qui, dans certains cas, tiendrait du miracle, étant donné le peu de prise qu'il offre à notre analyse. A cette lueur exceptionnelle, qu'on nomme le génie, et qui auréole les noms de Vinci, de Michel Ange, ceux de Rembrandt, de Velasquez, et plus près de nous celui de Rodin, et de quelques autres, nous ne pouvons appliquer intégralement les notions que nous avons émises au cours de notre étude sur l'influence du milieu et de l'éducation dans la formation artistique.

Et si dans notre étude, nous n'accordons qu'une place minime à tout ce qui touche au pur génie, nous pouvons dire néanmoins, à l'appui de notre thèse, que pas plus que le simple talent, le génie qui est somme toute un talent à son paroxysme, ne se transmet par hérédité. Nous ne connaissons pas d'exemple qu'un

homme de génie ait insufflé à sa descendance la flamme qui l'animait. L'homme de génie, Vigny, l'a immortalisé dans le Moïse de son poème, reste toujours « puissant et solitaire » ce qui est à la fois sa gloire et sa damnation. Ce serait inadmissible si nous pensions, un seul instant, que les dons artistiques, pour ne parler que de ceux-là, se transmettent par voie d'hérédité concrète et biologiquement contrôlée. Du reste, les génies ne sont pas forcément précoces, c'est ainsi que Vinci se révèle seulement vers 20 ans, mais là où son génie éclate, c'est qu'il atteint d'emblée à la perfection, ce qui est le signe d'une merveilleuse harmonie de toutes ses facultés.

On peut encore objecter à notre thèse, le cas de ces artistes dont le talent précoce a pu se révéler fortuitement, sans qu'il y ait eu travail, éducation, influence. Sans même sortir du milieu et de l'époque que nous venons d'étudier, nous en donnerons nous-mêmes un exemple, GIORRI (1266-1337), précurseur de la Renaissance et premier vrai peintre italien. Son histoire qui touche de près à la légende, car malheureusement il y a peu de documents précis et formels concernant sa biographie. Ce peintre ne dut qu'au hasard de passer à la postérité, si l'on en croit la légende assez vraisemblable après tout, qui lui attribue une très humble origine. Il passa son enfance au sein de cette nature Toscane que nous avons décrite, sur les pentes ensoleillées d'Assise, surveillant le maigre troupeau de chèvres et de moutons de son père. Un jour, cependant, un des premiers maîtres italiens, Cimabué, pas-

sant dans ces parages, eut la surprise de voir un tout jeune paysan qui dessinait au charbon, sur des rochers, tout ce qu'il voyait autour de lui, arbres, fleurs, chèvres, etc... Ce jeune paysan n'était autre que Giotto et le Maître fut frappé de la sûreté du dessin, du sens d'observation remarquable révélés par ces simples charbonnages. Il ne lui en fallut pas plus pour l'arracher à son troupeau et pour le prendre près de lui comme élève, élève qui surpassa rapidement le maître et se classa aussitôt le premier de l'époque. A cette circonstance fortuite, nous devons de pouvoir admirer ses nombreuses fresques tant à Assise (28) qu'à Florence, fresques qui sont presque toutes consacrées à la gloire de saint François et à l'apologie des vertus franciscaines « Mort de saint François », « saint François prêchant aux oiseaux », etc... Dans toutes ces peintures, l'observation et l'amour de la nature tient une large place, la technique manque de sûreté, et la perspective fait défaut, mais toujours le dessin reste vrai jusque dans ses moindres détails.

Aussi, nous voici en présence d'un exemple (et le cas n'est pas unique dans l'histoire des Arts), où le don artistique semble inné, et s'il est inné, c'est qu'il a bien été acquis par voie d'hérédité biologique. Nous ajoutons qu'il est infiniment probable que l'enfant ne serait jamais devenu le peintre s'il n'avait fréquenté l'atelier, subi l'influence d'une école, expérimenté les pinceaux, la peinture, la toile. Il en serait resté à ses ébauches, réussies certes, mais non susceptibles de perfectionnement, et ses dispositions artistiques mar-

quées n'eussent point trouvé d'application. Nous voyons, dans ce cas, un exemple frappant de la part importante qu'il faut attribuer aux dispositions naturelles qui sont à la base de la formation du talent.

Au premier rang de ces dispositions, nous placerons une habilité manuelle, pour laquelle, nous l'avons déjà dit, nous admettons la transmission héréditaire. Cette habilité manuelle, nécessaire pour le dessin, n'est pas appelée à s'exercer forcément dans ce domaine et nous voyons, très bien, l'enfant qui a cette heureuse disposition, réussir dans tous les métiers où cette habilité est requise (ébéniste, orfèvre, décorateur, etc...), et échouer radicalement dans la carrière d'artiste. Car, à côté de l'adresse à dessiner, le talent de peintre, ou de sculpteur, exige d'autres qualités, entre autres, et ce fut le cas pour Giotto, une disposition psychologique, disons un complexe qui serait à la fois un penchant poétique, un don de pénétration qui lui fait comprendre mieux que tout autre, la nature et les hommes, et le pousse à créer des œuvres expressives et réalistes, ou encore une vive imagination qui le pousse à l'idéalisme, au lyrisme, et ses œuvres sont de préférence allégoriques.

Nous avons déjà dit pour Giotto qu'il fut, en même temps que grand peintre, sculpteur et architecte. Ceci ne fait que confirmer notre opinion qu'il était exceptionnellement bien doué et que ses dons multiples confinaient au génie.

A ces qualités, nous pourrions en ajouter d'autres plus ou moins morales ou psychiques, qui toutes con-

tribuent à former le tempérament individuel de l'artiste. Ces qualités, bien entendu, sont essentiellement influençables, et même, nous dirons, qu'en partie, elles peuvent être l'œuvre du milieu, du climat. Reprenons Giotto, dont les œuvres sont toutes empreintes de douceur poétique et de mysticisme, en même temps que d'un sens très profond de la nature. Son œuvre, elle-même, qui est toute à la glorification de saint François, montre à quel point la vie de celui-ci, qu'il avait lue et relue ou entendue ou méditée, avait pénétré son âme simple de ferveur religieuse. Et, d'autre part, sa première école, ne fut-elle pas de plein air, cette admirable campagne italienne, d'où la richesse végétale n'enlève rien à la pureté et à la douceur de l'air ! Ainsi, se conçoit que si Giotto a toujours méconnu ou plutôt ignoré la perspective et l'anatomie, ceci ne l'a jamais empêché de peindre avec vérité des fleurs, des oiseaux, des cyprès quenouilles, tout ce qui l'entourait familièrement, et aussi de rendre avec un accent de vérité profonde, l'expression de douceur, d'extase, etc... tous les sentiments qu'il prêta successivement à son héros. L'école et l'atelier qu'il fréquenta lui permirent d'acquérir assez de technique pour extérioriser ses sentiments, mais toujours il resta lui-même, parce que doué d'un tempérament bien à lui, tempérament qui semble avoir été le résultat de longues méditations et de profondes contemplations au sein de la plus belle nature.

Avant d'abandonner le chapitre de la peinture, prenons encore quelques exemples, à d'autres époques

et dans d'autres pays. A tous ces exemples, s'appliqueront, à notre avis, les mêmes considérations d'influence du milieu et de l'époque, sur lesquelles nous ne reviendrons que brièvement, les ayant déjà développées.

LES VAN EYCK. — Essayons d'étudier le cas des Van Eyck, famille d'artistes flamands, qui joua un rôle prépondérant dans la peinture aux ^{xiii}e et ^{xiv}e siècles. On leur attribue un grand progrès dans la technique, qui serait l'invention de la peinture à l'huile. Ceci n'est pas prouvé, mais il est certain qu'ils ont modifié les conditions matérielles du métier et de la technique, et que la peinture à l'huile fut sinon découverte, du moins rendue possible par eux.

L'influence des frères V. Eyck, Hubert et Jean, se répandit avec une étonnante rapidité non seulement en Flandre et dans les pays voisins, mais en Italie et en Espagne. Ceci, ils le durent autant à leur œuvre qui fut remarquable, qu'à la considération officielle dont ils jouirent. Mais, ici, nous devons signaler que l'un des deux frères seulement, Jean, le plus jeune, semble avoir bénéficié de la gloire et la plupart des œuvres sont de lui. C'est là un point très discuté, et à notre point de vue, il est très regrettable que la question ne fut pas tranchée. Nous la trancherions volontiers dans un sens favorable à notre thèse, en disant que vraisemblablement, l'un des deux frères seulement eut droit au titre de grand artiste, l'autre n'étant qu'un collaborateur. Au sujet de la prépondérance très con-

traversée de l'un sur l'autre frère, laissons la parole à M. Hymans (1) :

...« L'obscurité plane toujours sur les commencements des deux frères et c'est aux œuvres presque exclusivement, qu'il appartient de renseigner sur les V. Eyck et leurs attaches. Les plus persévérants efforts de la critique ne sont point parvenus à rattacher, d'une manière directe, les V. Eyck soit à une école, soit à un groupe d'artistes... Au vrai, si le problème V. Eyck demeure irrésolu, c'est autant parce que la critique met, chaque jour, en relief, des influences encore ignorées, qu'en raison de la difficulté de préciser la part qui revient à chaque frère dans l'ensemble de l'œuvre ».

Le xvr siècle mentionne aussi une Marguerite V. Eyck, également adonnée à la peinture, mais son existence reste problématique, bien qu'on lui ait attribué plusieurs ouvrages.

Nous dirons des V. Eyck que, seules, leurs œuvres sont bien positives, leur vie restant imprécisée et nébuleuse sauf, toutefois, celle de Jean sur laquelle quelques témoignages précis de l'époque jettent quelque lumière. C'est ainsi que nous savons qu'il vécut et travailla à Bruges, d'où le nom de Jean de Bruges lui fut donné. Il fut également appelé à la cour du duc de Bourgogne et fit de nombreux voyages en Espagne, au Portugal, en Italie, ce qui explique la rapidité avec laquelle son influence se répandit à tra-

(1) H. HYMANS : *Les Frères Van Eyck*.

vers l'Europe. Et ceci éclaire aussi un autre aspect du problème, celui des influences subies par l'artiste. Celui-ci, en effet, se forma au cours de ces nombreux voyages, empruntant à l'un et l'autre milieu des techniques, des sujets d'inspiration, et c'est ce qui explique comment on n'a pu par leur œuvre, rattacher les V. Eyck à leur milieu, ni à leurs prédécesseurs, ni à aucun groupe d'artistes ayant illustré leur pays natal. Ayant subi des influences diverses et incontrôlables, on comprend que les informations laissent dans le mystère et ses débuts et la période plus intéressante encore de la formation de son talent.

Ainsi, nous serions amenés à conclure que s'il y eut bien au moins deux frères V. Eyck artistes, le plus jeune, Jean, ayant signé à peu près toutes les œuvres, lui seul fut le grand Maître justiciable des nombreux retables, dont un notamment suffirait à consacrer sa gloire. Ce retable est constitué par un remarquable polyptique intitulé 1. « Adoration de l'agneau mystique » et comprend douze panneaux intérieurs (retable ouvert) et douze volets extérieurs (retable fermé), chacun des tableaux étant un vrai chef-d'œuvre.

Au sujet de leur œuvre, citons, pour conclure, Paul Rouaix (1) qui vient à notre secours et appuyer notre opinion que l'œuvre est de Jean qui bénéficia d'heureuses influences au cours de ses nombreux voyages... « les tableaux de ces illustres flamands sont aussi

(1) P. ROUAIX : *Histoire des Beaux-Arts*.

nombreux par le procédé que par le style, quoiqu'on en dise, ce ne sont plus des gothiques. Sans doute, ces ensembles en forme de tryptiques et de polyptiques (tableaux à volets), quelques détails d'architecture, où l'on retrouve l'ogive, les pinacles et les clochetons marquent l'époque. Mais dans ce milieu en retard (et qui reste très accessoire), apparaissent, se meuvent et vivent des personnages qui ne sont plus ceux d'autrefois ».

LES QUELLIN. — Citons encore chez les Flamands, les Quellin, Erasme (1607-1678), et Jean Erasme, fils du précédent (1634-1715), lui-même descendant d'une famille d'artistes flamands. Ici, nous ne dirons rien, si ce n'est que leur œuvre, représentée par de grandes scènes décoratives, ne force guère l'admiration et relève plus de la tradition familiale que du vrai talent. Le premier fut élève de Rubens et si nous considérons ses dessins pour la décoration des arcs de triomphe à Anvers, ainsi que ses tableaux décorant certaines églises du Nord de la France et de la Belgique, nous dirons qu'il fut un habile exécuteur, mais non un artiste dans le vrai sens du mot, et cette critique s'applique aussi bien à son fils qui fut peintre de l'empereur d'Allemagne et décora les quinze plafonds du palais de Vienne.

En France, la peinture nous offre aussi quelques exemples de générations d'artistes, dont nous voulons signaler quelques-uns sans, toutefois, nous y attarder, ceux-ci n'ayant pas été des artistes de grande classe,

quelle que soit la faveur dont ils aient pu jouir à leur époque.

LES CLOUET. — Nous empruntons au livre de A. Germain (1) quelques détails biographiques concernant les Clouet. Il est prouvé qu'il y eut deux Clouet, le père et le fils et on signale un troisième, incertain, frère du premier. Comme la plupart des peintres français du xvi^e siècle, Jean Clouet exerça son talent dans l'art du portrait. La mode du temps voulait, en effet, que tous les grands seigneurs aient leurs portraits, et c'est l'époque des galeries de famille finissant par constituer des collections précieuses au point de vue historique. C'est ainsi que J. Clouet fit de nombreuses effigies de François I^{er} et des seigneurs de sa cour. Il jouit de toute la protection et affection du monarque et fut son portraitiste attitré.

Cet état constituant une charge fort bien rétribuée, il est assez naturel que J. Clouet ait voulu faire son égal de son fils, et il ne manque pas de faire son éducation de peintre, et c'est ainsi que François... formé par son père, dont il possédait toutes les qualités (2), remplaça son père dans sa charge de peintre du roi et aux mêmes gages. Henri II succédant à François I^{er}, maintint Clouet dans ses prérogatives et c'est ainsi que grâce à ces deux artistes, nous pourrions, en constituant une galerie de leurs nombreux portraits, faire défiler sous nos yeux, tout le xv^e et xvi^e siècles français.

(1) et (2) A. GERMAIN : *Les Clouet*, 1908.

Ils furent plus dessinateurs que peintres, de là leur succès dans l'art du portrait et on pourrait surtout leur savoir gré d'une minutieuse copie des costumes et des coiffures compliquées de l'époque. Témoins, leurs portraits de François I^{er}, Charles IX, Henri II, Marguerite de Valois, Marie Stuart, François de Lorraine, et celui d'Elisabeth d'Autriche qui est au Louvre.

LES FRÈRES LE NAIN. — Disons quelques mots sur les frères Le Nain, dont les œuvres ont voulu reconstituer la vie du paysan et de l'artisan, voir de l'humble ouvrier au xvii^e siècle. Ici, nous empruntons la plupart des détails de l'ouvrage que Paul Jamot (1) a consacré aux trois artistes. Ils étaient trois frères nés à Laon. On ne connaît pas la date exacte de leur naissance et ne peut les situer que par la date de leur mort : Louis et Antoine en 1648, et Mathieu en 1677.

Aucun des trois frères ne se maria et tous les textes s'accordent sur l'union qui régnait entre eux, union qui était aussi une collaboration. Jamot cite ce passage de Mariette : « Ils s'accordaient si parfaitement dans leur travail, qu'il était impossible de distinguer ce que chacun avait fait dans le même tableau, car ils travaillaient en commun et il ne sortait guère de tableaux de leur atelier où tous trois n'eussent mis la main... » Les Le Nain formant une association, ont voulu que l'on ignorât la part personnelle de chacun dans les œuvres sorties de leur atelier : les treize tableaux signés que nous possédons portent seule-

(1) P. JAMOT : *Les Frères Le Nain*.

ment le nom des Le Nain sans prénoms. Leur œuvre se signale par un grand nombre de portraits et de miniatures; des tableaux familiaux *La Forge*, *Le Repas*, des tableaux rustiques, *Les Moissonneurs*, *Repas de Paysans*, *Famille de Paysans*.

Nous dirons qu'elle a surtout une valeur documentaire, car sans rien enlever du talent des trois frères, cette œuvre de vérité et d'observation ne se classe pas au premier rang des productions artistiques, c'est-à-dire au rang de chef-d'œuvre.

Concernant la formation de Mathieu, le plus jeune, voici l'opinion de Jamot (1).

« ... Mathieu a subi dans sa jeunesse l'influence prépondérante de l'aîné qui était le chef de l'atelier et qui, par la vertu de son âge, pouvait presque jouer à l'égard de son jeune frère, le rôle d'un père. Toute sa vie, il en garda le souvenir même quand le développement de sa carrière l'aura conduit loin des « miniatures et portraits en raccourci ». Une fois passé le temps d'apprentissage, il ne peut rester insensible à l'art simple de Louis (le Cadet), mais on le sent toujours plus voisin par la technique et par la palette d'Antoine que de Louis. »

Ici, nous avons une sorte d'ébauche de la corporation familiale qui triompha dans l'artisanat, mais ne donna jamais que des résultats médiocres dans les arts proprement dits, tels que peinture et sculpture.

Dans la sculpture et la gravure, où de plus en plus,

(1) JAMOT, déjà cité page 22.

nous verrons le travail en collaboration familiale ou autres, donner d'heureux résultats, la personnalité propre de l'artiste ayant ici moins d'importance et la technique en acquérant de plus en plus. Ceci est surtout vrai pour la gravure que nous voulons considérer comme un art de transition, aussi voisin de l'artisanat que de l'art proprement dit.

LA SCULPTURE

Ici, comme pour la peinture, nous attribuons une place prépondérante à l'atmosphère quant à la formation des artistes, mais aussi aurons-nous le souci de replacer nos exemples les plus frappants dans leur époque, reconstitués pour bien mettre en valeur la part de talent qu'ils doivent à cette époque elle-même.

LES DELLA-ROBBIA. — Parlant des Della Robbia qui appartiennent à l'époque du « Quattrocentto » italien, déjà longuement étudiée, nous nous contenterons de nous baser sur leur biographie et leur œuvre très intéressante, pour en tirer un enseignement.

Luca Della Robbia (1399-1482) fut dans la première période de sa vie un sculpteur de talent, et il nous suffirait de citer son fameux groupe des *Chanteurs*, célèbre bas-relief, qui constitue la synthèse de son œuvre, pour reconnaître qu'il a droit au titre de Maître. Avec quelques autres compositions, parmi lesquelles celle des *Joueurs de Tambourin* fut la plus populaire, nous dirons que c'est un sculpteur de race qui nous a laissé cette suite célèbre, mais ceci ne nous fait pas oublier qu'il fut surtout un Maître dans

l'art de la céramique, à laquelle il consacra la deuxième période de sa vie. C'est au titre de céramiste qu'il fonda, avec son neveu, l'illustre Ecole des Della Robbia, à Florence, et ce neveu Andréa, qui a laissé moins d'œuvres, nous dirons surtout moins de chefs-d'œuvre à la postérité, ne semble pas avoir cherché d'autre voie que celle des terres cuites vernissées.

Au nom de cette école, le public même généralement dans une même louange, Luca, chef de la famille, son neveu Andréa et Giovanni, fils d'Andréa. Or, ce sont trois personnalités distinctes, le premier seul ayant droit au nom d'artiste, et nous attachons à ce mot toutes les qualités sensibles et morales qu'il requiert. LUCA, de 14 années seulement plus jeune que Donatello, appartient à l'âge d'or de la sculpture italienne et son génie y brille au premier rang.

ANDRÉA (1435-1525) vécut sa longue vie dans le temps où les sculpteurs toscans déployèrent le plus de virtuosité et nul de ses contemporains n'a surpassé son adresse. Mais, il n'a pas sculpté le marbre ou à peine et a peu recherché l'originalité. Son talent, plus influençable qu'original, fut soumis à de nombreuses influences à cette époque où l'art fut si fécond et varié. Aussi son œuvre n'offre-t-elle pas la même inaltérable unité que celle de Luca. De plus, le succès des terres cuites émaillées, en faisant affluer les commandes, porta André et ses fils à en faire plus hâtif, par conséquent peu personnel, presque industriel.

Ayant grandi à l'époque où son oncle se consacra tout entier à l'art de la céramique, il apprit de bonne heure à modeler l'argile.

Les premières œuvres sont dictées et corrigées par Luca, quelques-unes sont attribuées aux deux. Pour reconstituer l'atmosphère familiale de l'atelier des Della Robbia, citons ici J. de Foville (1) : « ...L'humble bourgeois qu'était Luca, qui vécut toute sa vie dans son atelier entre son père et ses deux neveux (dont l'un fut Andréa et dont l'autre était cordonnier) qui, dans son testament, notait qu'il avait assez fait pour Andréa, en lui *enseignant* son art et, en conséquence, léguait à Simone, le cordonnier, toute sa petite fortune... ce merveilleux artiste qui vécut comme un artisan et ne chercha de joie que dans son art, dans son cercle de famille et dans la pratique de sa religion. »

Andréa fut vraiment plus un artisan qu'un artiste véritable, cependant nous lui devons nombre d'œuvres d'un effet décoratif très heureux et ce qu'il a le mieux réussi est peut-être la « décoration » de l'Hospice des Innocents, à Florence. Cette décoration n'est autre qu'une série de médaillons en faïence où sont figurés, dans des attitudes ingénieusement variées, des enfants au maillot, tous soulevant les bras comme pour demander asile à l'Hôpital bâti pour eux. Leurs corps sont d'émail blanc sur fond uniformément bleu. « Aucun maître n'a aussi bien représenté l'enfant naïf, embarrassé de ses mouvements, avec ses formes encore un peu indéterminées. » (1).

GIOVANNI DELLA ROBBIA (1469-1527). — Andréa eut 7 fils, dont 4 au moins travaillèrent avec lui : l'un

(1) E. MUNTZ : *Florence et la Toscane*, 1914.

d'eux, Girolamo, émigra en France, puis en Espagne, où il fit fortune en décorant, de terres cuites, le Château de Madrid. Un autre, Luca, se confina dans les travaux de décorations presque industrielles, ce qui marqua le terme de l'évolution de cette génération d'artistes vers une production de plus en plus éloignée de l'art. Avant d'arriver à cette dernière étape, citons encore Giovanni, le dernier qui eut, dans cette famille, le souci de l'effet artistique, sans atteindre au succès de son père et surtout à la perfection de son grand oncle. Il a collaboré constamment avec son père, et comme la personnalité d'Andréa est moins tranchée, plus flottante que celle de Luca, il est presque impossible de citer des œuvres de la vieillesse d'Andréa ou Giovanni n'ait point de part. Celui-ci fut un travailleur actif, mais tout à fait dépourvu de personnalité. A part ses qualités de décorateur, il n'eut aucun talent et il nous suffira de noter que sa pratique la plus constante, fut de copier dans ses hauts-reliefs, de terre cuite émaillée, soit les motifs créés par son père, soit des monuments, des groupes ou même des tableaux et des fresques de ses contemporains de Toscane et d'Ombrie.

Ainsi, voyons-nous par cet exemple frappant des Della Robbia, une évolution régressive de l'art, le talent se perpétuant à travers les générations par la force et l'éducation, mais la valeur de l'œuvre s'atténuant, *les véritables dons artistiques n'ayant pu être transmis*. Nous ne voyons pas ici trace d'hérédité du génie qui fit de Luca un grand Maître, et c'est pour-

quoi ses descendants ne furent jamais que d'habiles techniciens, nous serions tentés de dire, d'ingénieux artisans.

SCULPTURE ROMANTIQUE

Pour mieux écarter encore cette notion d'hérédité en sculpture, comme en peinture, reconstituons une époque propre à mettre en valeur notre théorie des influences extérieures de l'éducation, et étudions la sculpture romantique en France. Ici nous emprunterons beaucoup à Luc Benoit (1) et principalement à son livre *La Sculpture*.

L'histoire de la sculpture romantique viendrait confirmer notre théorie sur la non influence de l'hérédité dans cet art. Ici, comme au temps de la Renaissance, nous vivons une époque agitée, troublée, une époque d'effervescence révolutionnaire qui ne manque pas d'avoir sa répercussion dans tous les arts.

Nous voyons, en effet, sous l'influence de l'époque, les peintres s'essayer dans la sculpture et réciproquement. La grande affaire du romantisme, dans tous les domaines, est de forcer son talent à s'exprimer et c'est pourquoi ils s'essaient dans tous les arts, d'où il résulte prolixité, confusion... « Dans cette voie de la confession lyrique, les peintres avaient précédé les sculpteurs et même les poètes. Ils s'empruntèrent les sujets les uns les autres, d'autant plus facilement que

(1) Luc BENOIT : *La Sculpture*.

tous ces jeunes gens se fréquentaient. La confusion, l'imitation des techniciens s'explique mieux encore par le fait que beaucoup de nos artistes cumulaient les métiers de sculpteurs et de peintres, n'ayant foi que dans leur dynamisme intérieur, les moyens d'expression leur paraissaient interchangeable et capables de se créer de soi-même. » (1).

Bien des peintres de l'époque s'essayaient à sculpter (Géricault, Delacroix). Des cénacles se forment, la plupart littéraires mais recevant les artistes des autres branches qui subissent ainsi nettement l'influence des littérateurs. L'un des cénacles les plus prépondérants fut celui des Devéria, Eugène et Achille, faisant partie de la catégorie des peintres sculpteurs. Là se réunissaient volontiers les « jeune France »... On y lithographiait, on y peignait, on y sculptait, on y copiait... les cerveaux en fermentation accueillaient, sollicitaient les influences... (2).

Si nous passons en revue les sources d'inspiration à cette époque, nous pourrions reconnaître qu'elles furent les plus souvent littéraires et les deux principales sont la Bible et la poésie profane.

A cette époque, où la technique est méprisée, et d'une façon générale toutes les méthodes chères aux classiques, nous voyons plus nombreux les artistes issus non de la tradition, au sein d'une famille d'artistes, mais dans tous les milieux. Beaucoup de sculpteurs, à cette époque, furent, toutefois, orfèvres ou

(1) et (2) Luc BENOIT, déjà cité page 33.

filis d'orfèvres, et ainsi l'adresse manuelle, longtemps exercée, leur tient en partie lieu de cette technique qu'ils veulent mépriser.

PRÉAULT. — Citons le plus fougueux de ces romantiques sculpteurs, dont les œuvres poussent jusqu'à la caricature tous les caractères d'une époque avec ses qualités et ses défauts.

Préault, fils d'un poëlier parisien, dessine à ses heures de liberté et entre dans l'atelier de David d'Angers. Fougueux, exagéré dans le désordre de ses paroles, de sa tenue, de ses gestes, il fait partie de la première et ardente cohorte romantique, celle de la Bataille d'Hernani (1830). Un exemple typique entre tous synthétise son œuvre et surtout l'esprit dans lequel étaient conçues ses créations. *La Terre*, fondue en bronze, en 1859. Laissons à Luc Benoit le soin d'analyser cette œuvre digne d'une vision d'Apocalypse... « Imaginez une mêlée de personnages qui s'égorgent, se déchirent et hurlent. On n'y démêle que des mains crispées, des torsos inégaux, des bouches béantes, des chevelures hérissées et flottantes comme des flammes... On remarque l'indécision du sujet. Il est atroce à la fois et imprécis... » (1).

On voit, par cet exemple, que le lyrisme a surtout recherché le colossal, la passion, le mouvement. On néglige la forme pour recourir à l'expression. Dans cette période, on ne trouve plus rien de scolaire, l'art semble dégagé de tous systèmes, de toutes les formules périmées.

(1) LUC BENOIT : *La Sculpture*.

Ici, l'art familial est exclu et les lignées d'artistes n'existent plus justement du fait que les méthodes étant jugées inutiles ne se transmettent plus.

Nous ne dirons pas que cette époque ne fournit pas de grands sculpteurs, au contraire, et qu'il nous suffise de citer quelques noms pour la situer comme une des époques les plus florissantes de la sculpture française. Mais, pour quelques noms qui furent sauvés de tant d'incohérence par leur talent réel, combien ont sombré dans l'oubli faute d'une éducation méthodique, d'une technique rationnelle qui eussent assuré à leur art l'équilibre qui leur a manqué.

Citons, à cette époque, Rude et Carpeaux qui, bien qu'apparentés au Romantisme, représentaient un peu la réaction, n'ayant pas abdiqué toute la technique du classicisme et observant encore de nombreuses règles éprouvées avant eux. Ceci, donne à leur art, un élément plus sûr, plus traditionnel, le même qui les éloigne un peu de leurs contemporains, tout en leur assurant la durée. Citons encore Barye, animalier, Daumier, Préault, déjà mentionné et qui fait présenter Rodin, avant de quitter cette époque dont nous croyons avoir tiré un enseignement suffisant à l'appui de notre thèse. Nous ferons une brève nomenclature de quelques lignées de sculpteurs dont les noms, certes, sont restés célèbres, mais dont la personnalité ne s'impose pas indiscutablement.

LES COUSTOU. — Sculpteurs français. Dont le premier, François, sculpteur sur bois du ^{xvii}^e siècle, eut

deux fils Nicolas et Guillaume, qui connurent la célébrité. Ces deux fils étaient, en même temps, neveux de Coysevox (leur père ayant épousé la sœur de ce dernier), et furent naturellement ses élèves. « Avec les Lyonnais Coustou, neveux et élèves du grand Coysevox, la force, un peu lourde du siècle précédent, fait place à une grâce aisée et légère, plus raffinée dans l'expression, peut-être moins sincère dans l'ensemble de la facture : le règne du joli commence... » (1).

NICOLAS (1658-1733), connut rapidement la gloire et les honneurs. Fit de nombreuses statues pour l'Eglise des Invalides, des groupes de prophètes et une statue de Saint Louis. Il exécuta, avec son frère Guillaume *Le Vœu de Louis XIII* pour N.-D. de Paris, où le groupe principal lui revient, *La Vierge soutenant le Christ*.

GUILLAUME (1677-1746), travailla beaucoup pour le Palais et le Parc de Versailles (Louis XV à cheval), et contribua à l'embellissement des Tuileries. Dans l'œuvre du *Vœu de Louis XIII* citée plus haut, la statue de Louis XIII est de lui. La plus fameuse de ses œuvres est le groupe en marbre des *Chevaux de Marly* qui furent transportés de Marly à Paris, et placés à l'entrée des Champs-Élysées.

GUILLAUME, fils du précédent (1716-1777), sculpteur également, emprunta la plupart de ses sujets à la mythologie.

(1) Paul ROUAIX : *Histoire des Beaux-Arts*.

Ici, par une analyse plus approfondie, nous pourrions relever des inégalités de talent et attribuer, avant tout à la ferme éducation de Coysevox, la sûreté de méthode de ses élèves.

CAFFIERI (1725-1792). -- Une étude sur Caffieri (J. Jacques), sculpteur français du XVIII^e siècle, qui fut la dernière et plus populaire célébrité d'une famille, où le talent semblait également héréditaire ne nous en apprendrait pas davantage.

De même, nous nous contenterons de relever dans la sculpture flamande, les noms des DUQUESNOY, illustré surtout par François, le dernier 1594-1642). Des QUELLIN, Artus le Vieux, Artus le Jeune (XVIII^e siècle), sculpteurs de père en fils pendant plusieurs générations. Ce sont là des artistes qui, en dépit de leur célébrité, n'ont rien innové et tout en ayant fait preuve d'un talent honnête, semblent le devoir surtout au milieu et à l'éducation systématique qu'ils ont subie.

Conclusion

Ainsi, nous pouvons donner à notre chapitre sur la Sculpture la même conclusion qu'à celui sur la Peinture, en y ajoutant, toutefois, que dans ce domaine où la technique joue un rôle encore plus grand qu'en peinture, il nous semble que l'éducation tient une place que nous pourrions qualifier de façon telle, que s'ajoutant à d'heureuses dispositions naturelles, elle suffirait, à défaut d'autres influences, à faire éclore de véritables talents.

LA GRAVURE

Si nous voulons définir l'art de la gravure, nous dirons que c'est avant tout une école de patience et d'effort. Ici, le talent de dessinateur ne peut aboutir si on n'y ajoute un long apprentissage et ceci nous explique que s'il y eût de multiples graveurs, le goût de l'estampe étant très répandu, il y en eut assez peu qui tranchèrent sur les autres, tant la part d'imagination et de talent personnel influence peu la production du graveur. Nous ne dirons pas, toutefois, qu'il n'y eût pas de grands Maîtres dans l'art de graver et quand nous aurons cité A. Dürer, Raysdaël, Rembrandt (on pourrait encore en citer d'autres), nous aurons reconnu que la gravure eut aussi ses génies.

En dehors de ces Maîtres qui, disons-le, restent tout à fait l'exception, nous avons surtout, en gravures, des œuvres de petits Maîtres, souvent ignorés, bien que d'un talent sûr et éprouvé. La plupart des estampes (l'estampe étant une des formes les plus appréciées de la gravure), sont restées sans signature, ou même si elles sont signées, la signature équivaut à l'anonymat par l'obscurité qui entoure le nom

de l'auteur. La gravure trouvant, en effet, de très nombreuses applications pratiques, illustrations de textes, de livres enluminés, des livres d'heures, nécessite, par le besoin même d'une production abondante, un assez grand nombre de gravures. Ceci ne veut pas dire que ce soit un métier facile, au contraire (nous disons métier, car avant tout le travail du graveur est un métier, bien qu'aboutissant à une production artistique). Ce métier, nous l'avons déjà dit, exige, outre une connaissance parfaite du dessin, un amour constant de son travail sur lequel l'artiste doit rester penché longuement, travaillant chaque détail, résigné à ne connaître la valeur de son œuvre que lorsque la tâche est entièrement terminée. Qu'il s'agisse, en effet, de gravure sur bois ou sur métal, le graveur qui à l'origine ne produit qu'un dessin, doit modeler ou ciseler patiemment son épreuve avant de procéder au tirage sur papier qui, seul, lui révélera si le résultat est bien celui escompté. Aussi, nous concevons qu'il arrive à force de travail, de patience, à acquérir un doigté habile qui lui indique les contours à suivre, les sillons à approfondir pour obtenir des jeux d'ombre et de lumière plus ou moins réussis, mais qu'est-ce cela sinon l'expérience, la connaissance approfondie de son métier, plus difficile ici qu'ailleurs, mais de même ordre. C'est ici que le mot de talent trouve toute sa signification, mais non celui de don, car ceux mêmes qui ont brillé avec le plus vif éclat dans l'art de la gravure, n'ont pas échappé à cette règle générale : long apprentissage, travail minutieux.

DURER. — Si nous prenons le cas de Dürer (xv^e siècle), dont les merveilleuses productions, tout en ayant mis en œuvre la technique du graveur, s'apparentent plutôt à la peinture, ce qui nous frappe, c'est que le Maître du dessin, qui savait se servir avec art du crayon bien avant d'étudier la gravure, ne put qu'après de longues années d'apprentissage, faire paraître les premières œuvres de son burin. Disons, pourtant, qu'il était le fils d'un orfèvre hongrois et ne quitta la boutique paternelle pour l'atelier de Wolgemut qu'à 15 ans, c'est-à-dire ayant déjà acquis les connaissances élémentaires nécessaires à son art... « Pour apprendre à se servir du crayon, il n'avait pas eu besoin de son nouveau Maître, mais il n'en allait pas ainsi des essais à tenter et de l'expérience à acquérir dans la pratique de la gravure... » (1).

Ayant acquis un rare talent, Dürer s'est placé au premier rang des graveurs par ses créations qui, tout en gardant quelque chose de la manière traditionnelle, portent néanmoins l'empreinte d'un sentiment indépendant. Considérons sa *Mélancolie*, son *Chevalier de la Mort* et tous ses autres chefs-d'œuvre et disons que pour lui, la gravure fut, avant tout, un moyen d'expression.

REMBRANDT. — Les plus grands perfectionnements dans l'art de graver sont apportés par l'Ecole Hollandaise, du xvi^e au xvii^e siècle. Le plus grand Maître fut

(1) DELABORDE : *La Gravure*.

Rembrandt qui trancha sur tout le groupe avec un éclat incomparable et avec toute la supériorité du génie sur le talent. En dehors de sa peinture, ses nombreux portraits et tableaux gravés tiennent de la magie : *Portrait de Rembrandt, Le Docteur Faustus, Tobie aveugle courant au devant de son fils*, etc...

Le comparant au Maître allemand Dürer, voici ce que nous en dit P. Rouaix (1) : « ...Dürer fait des tableaux de graveur : son pinceau cerne, burine, dessine ; Rembrandt fait des estampes de peintre : avec lui le trait n'existe pas, il est une broussaille de traits... »

« On s'est demandé à quels instruments, à quel mode de travail il fallait recourir pour obtenir, après lui, ces oppositions, d'ombres veloutées et de splendides rayons de lumière. » (2) (voir les *Pèlerins d'Emmaüs*). Mais il y avait une recherche vaine de recettes, là où il n'y a en réalité qu'une méthode inhérente à la pensée et inspirée de haut comme elle... » Rembrandt a une manière immatérielle pour ainsi dire ; tantôt il heurte le cuivre comme au hasard, tantôt il l'effleure et le caresse avec une délicatesse exquise, une dextérité magique... » (3).

De tels Maîtres qui, en gravure, sont la très rare exception, ne purent fonder d'école ni avoir d'influence durable, car leurs procédés, qui tiennent du talent et de l'inspiration, échappent totalement à l'a-

(1) P. ROUAIX : *Histoire des Beaux-Arts*.

(2) et (3) DELABORDE, *ouvr. cit.*

nalyse et on conçoit qu'ils n'eurent jamais de « successeurs ».

À part quelques exceptions éclatantes, nous pourrions dire que la gravure est le plus souvent un moyen copie, de reproduction et non d'expression personnelle, et il nous arrivera d'employer, à dessein, le mot de métier en parlant de l'art de graver.

Nous aurons ici très peu de noms pour appuyer notre thèse, les documents nous manquent, surtout en ce qui concerne les « petits Maîtres » graveurs « d'images », de petits tableaux, de modèles décoratifs, artistes habiles et féconds qui, pour nous, sont les plus intéressants. Malgré leurs productions intéressantes, ils sont souvent restés ignorés à l'instar des artisans, orfèvres, ciseleurs, etc... avec lesquels ils sont en parenté étroite (beaucoup de graveurs sont, d'ailleurs, fils de ciseleurs et d'orfèvres). C'est dans leur milieu qu'il faut chercher les confrères d'artistes qui ne cessent jamais leur dur et patient labeur se confinant dans une sorte d'*artisanat familial* qui, en leur assurant la continuité, la régularité d'une production industrielle, en atténue l'éclat, la flamme que ranime seulement, de temps à autre, l'apparition d'un artiste plus personnel, plus fécond, plus audacieux.

Aussi, ne savons-nous pas grand chose sur la gravure, mais nous pouvons affirmer néanmoins que cet art, transmis généralement de père en fils sous le signe de la Corporation, n'est jamais un don, mais est, au contraire, le résultat d'une longue et patiente étude. Et si nous avons, sans en connaître les noms.

d'interminables lignées de graveurs, ceci s'explique non seulement par la transmission héréditaire, mais surtout par une étude imposée à l'enfant dès son plus jeune âge, étude assez captivante pour être le plus souvent acceptée docilement.

En France, la vogue des « livres d'heures au xvi^e siècle » marque le début de la gravure, mais l'école n'avait encore ni méthode ni tendances propres... « Ce n'est qu'après une longue période de servitude que les graveurs français commencent à se créer une manière. » (1).

CALLOT. — Un des noms les plus populaires de la gravure française, tout en ayant encore beaucoup emprunté aux Italiens, fut un des premiers à inaugurer un genre.

ABRAHAM DE BOSSE. — Apporta des améliorations très importantes dans la construction des presses, dans la composition des vernis, dans toute la partie matérielle de l'art. Son œuvre est intéressante comme reconstitution d'une époque (xvii^e siècle), en particulier il produisit une suite intitulée *Le Jardin de la Noblesse française* ».

Sous Louis XIV, le goût des estampes se répand de plus en plus. Quelques curieux commencèrent à former des collections. La manie des pièces rares devint un travers à la mode. Tous les sujets se prêtaient à la gravure : planches d'histoire, portraits, sujets de

(1) DELABORDE.

mœurs, costumes, etc... et c'est ainsi qu'on aboutit à la forme satirique de cet art : la caricature. Tous les genres de gravure étant cultivés dans notre pays avec plus de succès que partout ailleurs, le commerce des estampes devint sous Louis XIV une des branches les plus florissantes de l'industrie française.

AU XVIII^e SIÈCLE, de nouvelles méthodes furent innovées en France : gravure en pointillé, en couleur, etc... C'est l'époque florissante des innombrables vignettes pour les romans, les recueils de fables ou de chansons, pour les publications de toute espèce, dont l'ensemble atteste si bien la fécondité et la grâce de l'art français à cette époque, qui eut aussi des Vandellicistes de la gravure.

Mais un fait vient bouleverser cet art, dont la maîtrise est si difficile à obtenir et le mettre à la portée de quiconque jouit d'une certaine adresse et d'une moyenne capacité dessinatoire : c'est la découverte de la gravure à l'eau-forte.

À mesure que se répandit, parmi les artistes, l'usage d'employer l'eau-forte « la tentation de recourir à ce procédé de gravure rapide, avait gagné de proche en proche, jusqu'à ceux-là mêmes que leur situation sociale et leurs occupations semblaient le moins prédestiner à de pareils essais. Les graveurs amateurs devinrent bientôt presque aussi nombreux que les graveurs de profession. Il fut de mode, à la cour comme à la ville, d'apprendre à manier la pointe comme de s'habituer à tourner un madrigal... » (1).

(1) - V. DELABORDE, *ouv. cit.*

Et voilà bien qui confirme notre thèse et nous prouve que les dons hérités n'ont rien à voir dans le talent de graveur, puisqu'il suffit d'une simplification de technique pour vulgariser un art, dont le succès était réservé, jusque-là, au produit personnel d'un dur labeur et d'un long et patient apprentissage.

Avant de terminer la gravure, étudions brièvement l'exemple d'une famille de peintres-graveurs : Les Vernet qui connurent, à leur époque, gloire et honneurs.

LES VERNET (XVIII^e et XIX^e siècles), qui furent très connus comme peintres furent, avant tout, des graveurs et ceci se sent jusque dans leurs peintures par l'art du détail minutieux, du dessin précis qu'on y retrouve.

Au Père, JOSEPH, nous devons une innovation dans la gravure à laquelle il donna une impulsion heureuse, en s'y exerçant comme paysagiste (marines, tempêtes, etc...).

Son fils, CHARLES, d'abord spécialisé dans l'art de dessiner des chevaux et de là, dans les peintures de bataille, finit par s'adonner à la lithogravure qui répondait mieux à son talent que la peinture, où il ne fut jamais que médiocre. Les estampes furent surtout des caricatures de l'époque qui s'y prêtait merveilleusement (Merveilleuses, Incroyables, etc.).

HORACE. ... Fils du précédent, eut, comme ses prédécesseurs, des ambitions de peintre et si, comme les

leurs, ses productions manquent d'originalité, il n'en fut pas moins comme eux apprécié de son époque et comblé de tous les honneurs (de père en fils, les trois Vernet furent élus Membres de l'Académie de Peinture, si bien qu'on y put voir le fils en même temps que le père. Ce cas qui était le premier se renouvela avec Horace, créant ainsi une sorte de tradition dans la famille).

Nous ferons nôtre l'opinion de Ch. Blanc (1) sur Horace Vernet et même nous l'étendrons aux trois Vernet : « ...Le style ? Voilà justement la qualité à laquelle Vernet ne put jamais atteindre. Tant qu'il s'était borné à mettre en scène les hommes du jour, des soldats français en bivouac ou sur le champ de bataille, il y avait suffi et avait plu, par ses défauts mêmes, je veux dire par un certain accent de réalité banale qui devait séduire le gros des spectateurs, et qui répondait parfaitement à la moyenne de l'esprit public. Mais du jour qu'il s'en prit aux héros de la Bible, quand il voulut peindre *Judith et Holopherne* ou *La Rencontre de Michel Ange et de Raphaël*, il fit voir quel abîme le séparait du style... »

Cette absence très nette de dons artistiques, imagination, puissance créatrice, etc., n'empêcha pas Vernet d'être un bon graveur et de produire des estampes spirituelles, reprenant la tradition de son père et s'attaquant, comme lui, aux Merveilleuses et Muscadins de l'époque.

(1) Ch. BLANC : *Les Trois Vernet*.

Nous croyons avoir suffisamment démontré, par cet exemple, à la suite de nos considérations générales, à quel point les dons personnels interviennent peu dans le talent du graveur, et pourquoi il ne peut être question exclusivement d'hérédité dans cet art qui est surtout *étude, application minutieuse, initiation en quelque sorte, à la fois lente et sûre.*

CONCLUSION

Nous retrouvons les traces du problème de l'hérédité psychologique dans les œuvres des philosophes et poètes de l'antiquité grecque, qui affirmaient la transmission de l'âme.

Purement métaphysique chez ces auteurs, le problème devint physiologique chez Empédocle et Hippocrate et mieux étudié au Moyen-Age par Assaph et défini assez scientifiquement par Montaigne (1533-92). Repris par Buffon et Lamarck, le problème reçut sa consécration par les travaux de Mendel.

Quelques années plus tard parut l'ouvrage de Théodore Ribot qui affirme l'hérédité des qualités physiques et psychiques. Ainsi, les qualités artistiques sont héréditaires tant chez les poètes que chez les musiciens et les peintres. Pour lui l'hérédité est la loi. Nous nous sommes efforcés de démontrer, dans notre travail, que les qualités artistiques, sauf celles de musicien, ne sont pas franchement héréditaires.

Vezoux affirme, dans son remarquable travail, que « l'hérédité seule fait le musicien, l'éducation et le milieu ne font que le développement. Le virtuose doit posséder un ensemble spécial de possibilités motrices.

De plus, le musicien doit avoir le tempérament d'artiste qui consiste en une combinaison de ces constitutions que les psychiatres français ont décrit sous le nom de constitution émotive et de constitution cyclothymique (nous lui préférons celle d'affectivité esthétique), et qui résultent exclusivement de l'hérédité.

« On naît artiste, on ne le devient pas. » Nous sommes parfaitement d'accord avec Vezoux sur ce point, mais pouvons-nous conclure de la même façon pour tous les artistes. Ainsi, pour les peintres et sculpteurs ? Le problème est beaucoup plus complexe qu'il ne le paraît de prime abord.

Nous trouvons des lignées de musiciens, ainsi les Bach, les Bellini, les Couperin, ect... Chez tous, nous remarquons la précocité quant à l'éclosion de leur talent. Beaucoup, parmi eux, donnèrent des concerts avant 10 ou 15 ans, alors que l'éducation leur manquait encore. Par contre, chez les peintres et sculpteurs, bien que nous trouvions des lignées d'artistes, il n'y a, le plus souvent, qu'un seul membre éminent, les autres plus ou au moins notoires et la précocité n'apparaît qu'exceptionnellement (à 14 ans chez Raphaël), même chez les plus réputés, ainsi Léonard de Vinci, au génie universel, et Michel Ange, avaient 20 ans lorsqu'ils produisirent leurs chefs-d'œuvres. L'éducation était donc indispensable même chez ces génies pour les former. L'éducation joue donc un rôle primordial dans la formation du peintre.

Pour Ferdinand Vallon « l'artiste est un accident dans la société. Si, d'aventure, le fils d'un artiste digne

de ce nom a eu le désir et l'ambition de suivre les traces de son père, il a été inférieur si nettement à celui-ci qu'il méritait à peine le titre d'artiste. En revanche, il y a eu des générations d'artisans. » M. Vallon est trop affirmatif, car nous pouvons bien considérer la famille des Titian comme une dynastie de grands peintres.

Nous ne concevons pas l'hérédité du talent de peintre ou de sculpteur, comme nous admettons celui de musicien, car ces talents ne sont pas spécifiques, ils ne sont pas nettement définissables. Pour nous, le talent de peintre ou de sculpteur résulte de la combinaison de plusieurs facteurs, tels que adresse manuelle, mémoire visuelle, sens des couleurs, qualités d'observation et de pénétration, *qui seront raffinés par l'éducation, excités et chauffés par la sensibilité et l'imagination, c'est-à-dire par le tempérament d'artiste.*

Tous ces éléments sont héréditaires et l'enfant qui les a hérités peut devenir peintre ou sculpteur, mais peut exceller dans tous les domaines où ces éléments sont indispensables. *Mais, c'est grâce à une éducation spécialisée et longue que l'enfant deviendra artiste peintre ou sculpteur, selon ses études.*

Le fils d'un peintre se formera presque inconsciemment par la vue des tableaux que son père a fait ou est en train de faire. Selon sa valeur personnelle, selon l'éducation et selon les influences du milieu et des événements il dépassera ou non son père. Donc, sans une longue et excellente éducation, *pas de peintre*

ou de sculpteur éminent même chez les génies. Par contre, il ne faut pas vouloir faire un éminent peintre ou sculpteur d'un enfant qui présente une adresse manuelle et une bonne mémoire visuelle, car tout en étant primordiale, l'éducation n'est pas suffisante, il faut un terrain préparé, un tempérament d'artiste, qui est inné. Nous sommes moins exigeants quant aux qualités de graveur où l'adresse manuelle et la patience suffisent souvent, le tempérament d'artiste étant moins indispensable.

En résumé, les qualités artistiques de peintre, de sculpteur et de graveur sont héréditaires, sous la forme de facteurs isolés tels que adresse manuelle, sens des couleurs, qualités d'observations, auxquels doit s'ajouter une *affectivité esthétique* qui, sous l'influence de l'éducation, formeront l'artiste. Le rôle de l'éducation est donc important, et nous dirons indispensable, surtout dans la formation du graveur.

Vu : Le Doyen
G. ROUSSY.

Vu : Le Président
LAIGNEL-LAVASTINE.

Vu et permis d'imprimer :
Le Recteur de l'Académie de Paris,
S. CHARLÉTY.

BIBLIOGRAPHIE SUR L'HEREDITE

APERT. — L'hérédité morbide. Paris, 1919.

BATESON W. — Mendel's principles of heredity. Cambridge, 1913.

ARON (Max). — Les sécrétions internes devant l'évolution et l'hérédité. Paris, 1931.

BLARINGHEM (Louis). — Les problèmes de l'hérédité expérimentale. Paris, 1910.

CONCLIN (Edwin Grant). — L'hérédité et le milieu, leur rôle dans le développement de l'Homme, *traduit de l'anglais*. Paris, 1920.

DAVENPORT (Ch.-B.). — Heredity of skin color in negro white crosses. Washington, 1915.

DEBIERRE (Ch.). — L'hérédité normale et pathologique. Paris, 1897.

DELAGE (Yves). — L'hérédité et les grands problèmes de la biologie générale. Paris, 1903.

FENIZIA. — Les formules spécifiques, représentation des lois de l'hérédité. Lyon, 1902.

FLAMBART (Paul). — Etude nouvelle sur l'hérédité accompagnée d'un recueil de nombreux exemples avec dessins de l'auteur. Paris, 1903.

IOHANNSEN (W.). — Elemente der exakten erblichkeitlehre, jena 1913.

MONTAIGNE. — Essais, Paris.

NAEGELI-AKERBLOM. — Quelques résultats de l'examen des preuves historiques employées par les auteurs traitant l'hérédité. Genève, 1905.

PORTIGLIOTTI (Guiseppe). — L'Eredita consanguinea. Torino.

SEMON (Richard). — Das Problem der Vererbung erworbenener, eigenschaftener. Leipzig, 1912.

SIMON (Isidore). — Asaph Ha-Iehoudi, médecin et astrologue du Moyen-Age, avec une étude sur la médecine dans la Bible et le Talmud (sur l'hérédité, page 48). Thèse de Doct. en Méd. Paris, 1933.

VRIES (Hugo de). — Die Mutationen in der Erblichkeitlehre. Berlin, 1913.

WEISSMANN (August). — Neue Gedanken zur Vererbungsfrage. Jena, 1895.

BIBLIOGRAPHIE SUR L'HEREDITE
PSYCHOLOGIQUE

ALFONSO (N. R.). — Pregindizzi Sulla eredita psicologica (gemo, deliquenza, follia). Roma, 1904.

BAYERTHAL (Julius). — Erbllichkeit und Erziehung in ihrer individuellen Bedeutung. Wiesbaden, 1911.

DASPECT (Gustave-Henri). — La volonté peut-elle s'opposer à l'emprise héréditaire. *Thèse de Méd.* Bordeaux, 1926.

DAVENPORT (Ch.-B). — Inharitance of temperament. Washington, 1915.

DROUET (Suzanne). — Les paradoxes de l'hérédité psychologique. *Thèse de Doct. en Méd.* Montpellier, 1926.

ESCARD (Paul). — Education et hérédité, leurs influences sur la criminalité. Paris, 1900.

FRANKHAUSER (K.). — Gedächtnis und Vererbung. Strasbourg.

HAECKER (Valentin). —Über Gedächtnis, Vererbung und Pluripotenz, August Weissmann zum 8 Osten, geburtstage, gewidmet, Jena 1914.

KEHRER (I.). — Erblichkeit und Nervenleiden. Berlin, 1928.

KUNSTLER (E.). — L'éducation physique et l'hérédité psychobiologique. Paris, 1902.

LOMBROSO (César). — L'homme de génie, *traduction française*.

MÖTT. — Nature and nurture in mental development. London, 1914.

POYER (G.). — Les problèmes généraux de l'hérédité psychologique. Paris, 1922.

RABINOVITCH (L.). — L'hérédité et l'éducation (*en hébreu*). St-Pétersbourg, 1903.

RIBOT (Th.). — L'hérédité psychologique. Paris, 1896.

SIMON (Isidore). — Les conceptions générales de l'hérédité psychologique dans la *Revue du Groupe d'Etudes psychologiques de la Sorbonne*, 1931.

VEZOUX (Louis). — L'hérédité musicale. *Thèse de Doct. en médecine*. Paris, 1926.

SUR LA PEINTURE, LA SCULPTURE
ET LA GRAVURE

AMORETTI. — Memorie storiche della vita e gli studii
di Leonardo da Vinci. Milan, 1874.

BENOIT. — (Les) CLOUET.

BLANC (Ch.). — *a)* Les Trois Vernet.

b) La Peinture.

c) La Sculpture.

Edition H. Laurens.

BRION. — Les Maîtres anciens.

FOVILLE (J. DE). — Les Della Robbia. Edit. Laurens.

GERMAIN (A.). — Les CLOUET.

GOTTI. — Vita di Michelangelo. Florence, 1873.

HYMANS (H.). — Les frères Van Eyck. Edit. H. Laurens.

JAMOT. — Les frères LE NAIN.

LAFENESTRE (G.). — Giotto. Edit. Laurens.

MILANESI. — Lettere de Michel-Angelo. Florence, 1875.

MÜNTZ (E.). — Florence et la Toscane. Edit. Hachette.
Paris, 1914.

REYMOND. — Michel-Ange. *Collection des grands Artistes*. Edit. Laurens.

ROSENTHAL (L.). — La Gravure.

RONAIX (P.). — Histoire des Beaux-Arts. Edit. L. Laurens.

ROUJON (H.). — Chardin (*dans la collection « Les Peintres Illustres »*). Edit. Laffitte, 1914.

SEAILLES (G.). — Leonardo de Vinci dans la *collection des grands Artistes*. Edit. H. Laurens.

VERHAEREN (E.). — Rembrandt, dans la *collection des grands Artistes*. Edition H. Laurens.

Impr. spéciale de la LIBRAIRIE LIPSCHUTZ. — Paris
